Sur la route:
Kérouac–Vinci–Rabelais

'As a seaman I used to think the waves rushing beneath the shell of the ship and the bottomless deeps thereunder—now I could feel the road some twenty inches beneath me unfurling and flying and hissing at incredible speeds and on and on across the groaning continent. When I closed my eyes all I could see was the road unwinding into me'.
[Marin, je pensais les vagues qui se précipitaient sous la coque du bateau et, sous elles, les abysses sans fonds–maintenant j'éprouvais la route à quelques vingt pieds sous moi, qui déferlait à des vitesses incroyables, fuyante, sifflante, interminable à travers le continent gémissant. Quand je fermais les yeux, tout ce que je voyais étais la route se déroulant en moi.][1]

Déployée sur un rouleau de trente-sept mètres de long sans paragraphes ni marges, la 'prose spontanée' du tapuscrit de *Sur la route* capture l'expérience de son auteur: la route n'est pas un moyen de transport, le point d'ancrage d'une perspective mais le transport poétique et la perspective mêmes. Affalé sur le plancher de la voiture et incapable d'endurer davantage le tempo infernal imposé par son conducteur et ami Neal, Jack, traverseur des voies périlleuses, a fermé les yeux: la route n'est plus un spectacle devant lui, mais une hallucination en lui.[2] Si naviguer nourrit une méditation sur la profondeur marine où la coque du navire isole encore le penseur de son objet, traverser le continent en voiture est un vertige véloce à l'horizontale lacérant non seulement l'espace américain mais Kérouac même.

Dynamisme, fusion du sujet poétique et de son objet dans la sensation, étrangeté d'une perspective trouant la familiarité du perçu quotidien: autant de marques connues de la modernité poétique. Á leurs aunes, François Rabelais et, avant lui, Léonard de Vinci sont résolument modernes. Comme Kérouac, ils savent devenir la route.

Quand Léonard fabuliste met en garde le solitaire contemplatif abandonnant sa retraite rustique pour les maux de la ville, il adopte le point vue d'une pierre désirant la route. Sise dans un délicieux bosquet fleuri surplombant le chemin, cette pierre bucolique est cependant mue par le désir irrépressible de rouler sur la voie pour rejoindre ses minérales

[1] Jack Kerouac, *On the Road: The Original Scroll*, edité par Howard Cunnell, introduction de Howard Cunnell, Penny Vlagopoulos, George Mouratidis and Joshua Kupetz (Londres: Penguin Classics, 2011). Ma traduction.
[2] 'Traverseur des voies périlleuses' qualifie Xénomanes, le pilote du vaisseau de Pantagruel dans le *Quart livre*; c'est aussi le surnom de Jean Bouchet, poète et ami de Rabelais.

camarades; 'se laissant tomber elle conclut sa rapide chute au milieu de ses compagnes.' Sur la route, le trafic la malmène sans fin: roue des charriots, fers des chevaux, pieds des passants. 'Parfois elle se dressait un peu…mais c'était en vain qu'elle levait les yeux vers l'endroit d'où elle était venue comme sur un lieu de solitude et de tranquille paix.'[3] L'impetus de la pierre, ce principe physique aristotélicien d'une tendance au mouvement liée à sa nature, devient désir de socialisation: se laisser rouler pour être avec les siens. La conséquence de cette chute (tant physique que morale) est un renversement radical de perspective: c'est la pierre de la route, non le passant, qui voit ici–et regrette. Poussée à l'extrême, la logique anthropomorphique de la fable classique mine son didactisme affiché: quel est le propos réel de Vinci? Une hautaine leçon d'ermitage intellectuel, ou bien une invitation ambiguë à comprendre littéralement peut-être une métaphore devenue lieu commun: à quoi ressemblerait « un coeur de pierre »? Apparemment, et contre l'impassibilité insensible que dénote la lettre morte du cliché, à un dynamisme et une perspective: les habiter requiert un réel effort cognitif et une perte de repères. La Renaissance n'a pas attendu le « long, immense et raisonné dérèglement de tous les sens » rimbaldien ni l'enthousiasme alcoolisé et amphétaminé de Kérouac pour pratiquer de tels exercices et en récolter les fruits poétiques; son originalité réside cependant dans la médiation de cette perspective par l'exploration du langage. Le point de vue de la route passe par l'exploration de vieux mots, pris au pied de la lettre.

Qu'est-ce qu'une ode, un sentier battu, un batteur de pavé, prendre le chemin le plus court? s'interroge Rabelais dans un des chapitres les plus étranges du *Cinquiesme livre* posthume, « Comment nous descendismes en l'Isle d'Odes, en laquelle les chemins cheminent ».[4] L'ode de Rabelais confond à dessein la voie, ὁδός, et le poème, ὠδή. C'est que le jeu de mot étymologique et son acolyte, une philologie déjantée adepte de la remotivation sémantique et grammaticale, permettent d'élaborer une méthode poétique qui fait surgir le point de vue de la route. Dans ce chapitre, rendre toute son étrangeté à une langue trop familière induit une déstabilisation spatiale et interroge tous les domaines de l'expérience humaine, de la sociabilité à la perception. Les chemins de l'île d'odes sont mémorables car animés au sens physique et aristotélicien du terme, c'est à dire se mouvant d'eux-mêmes: « les chemins cheminent comme animaux ».[5] Comme la pierre de Vinci, les chemins vivants

[3] Leonard de Vinci, *Les Carnets de Léonard de Vinci* 2, traduction de Louise Servicen, collection Tel (Paris: Gallimard, 1987), p. 450.
[4] François Rabelais, *Cinquiesme livre*, chapitre XXV, *Tout Rabelais*, edité par Romain Ménini (Paris: Mollat, 2022), pp. 1376-79.
[5] Rabelais, *Cinquiesme livre*, chapitre XXV, p. 1377.

de Rabelais s'anthropomorphisent à la faveur d'une re-sémantisation grammaticale et lexicale: comprise littéralement, la question « où va ce chemin » impliquerait non seulement un mouvement autonome mais une intention de la voie vivante.[6] Remotivés sémantiquement, les lieux communs implicites qui travaillent silencieusement le texte-« battre le pavé », « battre l'estrade », ce terme ancien désignant la route ou « sortir des sentiers battus »– deviennent matrices narratives: les chemins sont les victimes de « guetteurs » et de « batteurs de pavez » qui les chassent, leur font violence, dont ils ont peur et qu'ils évitent en déviant de leurs courses.

Sur l'île des odes, l'errance sans but (« battre le pavé ») et la reconnaissance militaire apparentée à la chasse (« battre l'estrade ») deviennent des crimes: en fin de chapitre, trois « guetteurs de chemins » sont roués, un « grand gaillard lequel avoit battu un chemin et luy avoit rompu une coste » est brûlé à petit feu.[7] La route de Rabelais n'est pas celle de Kérouac; paradoxalement, l'invention échevelée de l'auteur renaissant par remotivation lexicale et sa propre chasse au sens divagatrice et sagace–le chien flairant figure l'herméneute au fameux prologue de *Gargantua*–révèlent la route non pas comme lieu privilégié d'une expérience de liberté grisante mais comme arène du pouvoir ou s'exercent des servitudes légales.[8] La route de la Renaissance a ses droits bien réels: les péages, ou droits de passage, qui s'accommodent mal de l'errance des batteurs de pavés.[9] On ne vagabonde pas sans payer, le trépas attend qui ne paie pas son 'droit de trespas' et force la voie.[10] La route rabelaisienne proie de hors-la-loi vagabonds dit aussi ce contrôle du droit de passage devenu impôt royal en 1540 ; le texte dessine en négatif la route comme espace à la merci de population marginalisées (paysans ou artisans poussés sur la route par la guerre ou les mauvaises récoltes), jugée dangereuse et objet d'une police accrue : le texte exploite la polysémie de 'coste', colline et os du paysage, qui fait prendre corps au chemin victime d'abus.[11] Cette incarnation de la route, culmination de son anthropomorphisation, transforme le 'bon vieux chemin de la Ferrare sus le mont d'un grand Ours' en vieillard:

[6] Rabelais, *Cinquiesme livre*, chapitre XXV, p. 1377.
[7] Rabelais, *Cinquiesme livre*, chapitre XXV, p. 1377. Les « guetteurs de chemins » sont chasseurs : il guettent les chemins « au passage, comme on fait le loup à la traînée, et les bécasses au fillet. »
[8] « Servitutes itineris » est le nom du droit de passage en droit romain, formulé dans les *Institutes* de Gaius (Gaius IV.3).
[9] Le dictionnaire de Cotgrave en dit long sur l'association entre vagabondage et délit: 'bateur de pavez, a pavement beater; … one that walks much abroad, and riots it wheresoever he walks'.
[10] Ralph de Gorrog, « les noms des impôts médiévaux en France », *The French Review*, 45.3 (1971): 59-76 (63). Le droit de trespas–étymologiquement, passer outre–désigne le droit de passage et est attesté dès 1358.
[11] Sur le vagabondage au XVIe siècle, ses causes, et le durcissement pénal à son égard, voir José Cubéro, *Histoire du vagabondage du Moyen-Âge à nos jours* (Paris: Imago, 1998) et Bernard Schnapper, « La Répression du vagabondage et sa signification historique du XVIe au XVIIIe siècle », *Revue historique du droit français et étranger*, 63.2 (1985) : 143-57 (145-52).

> Le voyant de loing me souvint de sainct Jerome en peinture…car il estoit tout mortifié, avoit la longue barbe toute blanche et mal peignée, vous eussiez proprement dit que fussent glassons: avoit sur soy force grosses patenostres de pinastre mal rabottées, et estoit comme à genoillons, et non debout ne couché du tout, et se battoit la poitrine avec grosses et rude pierres.[12]

Se pencher sur l'anthropomorphisme du paysage rabelaisien est, depuis *Mimésis* d'Auerbarch, un passage obligé de la critique.[13] Ce qui m'intéresse ici est la mise en scène du travail de l'imagination qu'adopter la perspective de la route requiert. Le chemin 'au loing' devient vieillard à la faveur d'une réminiscence artistique: un tableau de Saint Jérôme. Ce dérèglement voulu de la perception permettant de faire émerger une forme organique d'un paysage (ou, pour Dürer, des plis d'un oreiller ou des vrilles d'une courge et, pour Vinci, d'une tache sur un mur) relève d'un travail de l'imagination pratiqué par les artistes de la Renaissance: la *pareidolia*, ou la manipulation des 'images créées par chance' comme exercice d'invention.[14] L'esprit convoque un répertoire mnémonique de formes, les surimposent au presque-informe du perçu pour l'organiser en le déformant. L'anamorphose voulue du regard rabelaisien fait surgir la perspective de la route–non plus Saint Jérôme au désert, mais le chemin désertique devenu Saint Jérôme : pénitent à genoux, la poitrine empierrée, le faît enneigé, il promet un voyage ardu, méditatif, et suscite la 'peur et la pitié' chez ses observateurs.[15]

Dans le texte de Rabelais, les lieux communs de la langue, revivifiés car pris littéralement et mis en récit, médiatisent comme l'énigmatique toile du Jérôme ce même exercice cognitif et permettent ce même surgissement. Avant même d'être anamorphose anthropomorphe, le point de vue de la route se caractérise par une labilité, voire une liquidité, qui sape les repères spatiaux et interroge l'expérience perceptive. Les voyageurs sur ses chemins mouvants s'apparentent aux passagers descendant le Rhône en bateau;[16] du chemin à

[12] Rabelais, *Cinquiesme, livre*, chapitre XXV, p. 1379. La note de Romain Ménini indique : « le chemin de la Ferrate, de Limoges à Tours, traversait le mont du Grand-Ours. »
[13] Voir plus récemment Frank Lestringant, « paysages anthropomorphes à la Renaissance » dans *Nature et paysage : l'émergence d'une nouvelle subjectivité à la Renaissance*, Études et rencontres 24 (Paris : Publications de l'école nationale des chartes, 2018), pp. 261-79, qui rapproche à juste titre le chemin-vieillard de Rabelais à la statue de l'Apennin par Giambologna au Pratolino.
[14] Voir Léonard de Vinci, « les taches du vieux mur », 350, A. 102 v, *Traité de la peinture*, textes traduits et commentés par André Chastel, nouvelle édition revue, corrigée et augmentée par Christiane Lorgues (Paris: Calmann-Lévy, 2003), pp. 216-17. On pense ici à l'aquarelle du Val d'Arco de Dürer (vers 1495) : le tracé gris du chemin au premier plan se transforme en muraille qui aboutit au pied d'une falaise du même gris : le dessin de la pierre évoque un profil de vieillard. Paris, Musée du Louvre, département des arts graphiques, INV 18579, verso.
[15] Rabelais, *Cinquiesme livre*, chapitre XXV, p. 1379. Pour une interprétation plus large de l'écriture anamorphique de Rabelais, voir Romain Ménini, *Rabelais altérateur « græciser en François »*, Les Mondes de Rabelais 2 (Paris : classiques Garnier : 2014) , pp. 40-51.
[16] Rabelais, *Cinquiesme livre*, chapitre XXV, p. 1379.

la rivière il n'y a que la différence des saisons: « Ce chemin, que voyez, nasquit d'eau et s'y en retournera: devant deux mois les basteaux par-cy passoient, à ceste heure y passent les charrettes ».[17] Les chemins mouvants de Rabelais finissent par remettre en cause la perception même :

> Puis considerant les alleures de ces chemins mouvans [Pantagruel] nous dist que selon son jugement Philolaus, Aristarchus, avoient en icelle Isle philosophe Seleucus, prins opinion d'affermer la terre veritablement au tour des poles se mouvoir non le Ciel, encore qu'il nous semble le contraire estre verité. Comme estant sur riviere de Loire nous semblent les arbres prochains se mouvoir, toutesfois ils ne se mouvent mais nous par le decours du batteau.[18]

Ayant observé la vitesse (« l'alleure ») des chemins, Pantagruel en conclut que c'est dans l'ile d'odes que l'héliocentrisme antique–celui de Philolaus, d'Aristarque de Samos et de Séleucos de Séleucie–a pris naissance. Sur les chemins animés, comme à bord d'un bateau de la Loire, c'est le spectateur et non le spectacle qui est en mouvement, en dépit du témoignage immédiat du regard.[19] La perspective de la route, dynamique, remet en cause l'évidence *théorique* au sens plein du terme : de la vision au dogme géocentrique qui domine la cosmologie de la Renaissance. La fiction des chemins qui cheminent, cet exercice soutenu d'une invention qui réanime les vieilles pierres de la langue, finit par décentrer réellement le sujet. Le spectacle des arbres dansant aux rives fuyantes de la Loire, image chère à Rabelais, nourrit l'hypothèse héliocentrique : la révolution copernicienne, d'abord un travail poétique ?[20]

Au-delà du paradigme anthropocentrique et intellectualiste qui a gouverné–et, dans bien des salles de classes, continue de gouverner–notre représentation de la Renaissance, l'éco-critique

[17] Rabelais, *Cinquiesme livre*, chapitre XXV, p. 1379. Sur les exercices pareidoliques de Dürer, voir *Six études d'oreillers*, New York, Metropolitan Museum of Art, Drawings, Robert Lehman Collection, inventaire : 1975.1.862 et la gourde de la gravure *Saint Jérôme dans son étude* (1514), étudié par Alexander Marr, « Working by Wit Alone ; Aspects of Ingenuity in Dürer », *Tributes to Paul Binski : Medieval Gothic–Art, Architecture and Ideas*, édité par Julian Luxford, Tributes 11 (Turnhout : Brepols, 2021), pp. 372-85 (pp. 377-9).
[18] Rabelais, *Cinquiesme livre*, chapitre XXV, p. 1379.
[19] Celio Calcagnini présente le même argument dans son « Que le ciel serait immobile, la terre en mouvement [Quod caelum stet, terra moveatur] », *Opera omnia* (Bâle : Froben, 1544), pp. 388-95 (p. 389). Rabelais était un lecteur avide de Calcagnini, omniprésent dans son œuvre : voir Romain Ménini, « Rabelais, lecteur de Celio Calcagnini (*Opera*, 1544) », *La Langue et les langages dans l'œuvre de François Rabelais*, édité par Franco Giacone et Paola Cifarelli, Études rabelaisiennes LIX (Genève : Droz, 2021), pp. 139-53.
[20] Rabelais retourne à la figure des arbres cheminant et dansant sur les rives dans une lettre au fameux Jean Bouchet, le traverseur des voies périlleuses : à qui s'ennuie, les illusions mobiles du regard sont consolations: « vray nous apparoist/ Ce que vray n'est et que nos sens ne croyst,/ Ny plus ne moins qu'à ceulx qui sont sur l'eau/ Passant d'un lieu à l'autre par basteau,/ il semble advis à cause du rivage,/ Et des grans floz, les arbres du ryvage/ Se remuer, cheminer, et dancer,/ Ce qu'on ne croyt et qu'on ne peult penser.» : François Rabelais, « Epistre de maistre François Rabellays homme de grans lettres Grecques et Latines, audict Boucher traictant des ymaginations qu'on peut avoir attendant la chose desirée », Œuvres diverses, éditées et traduites par Claude la Charité, *Tout Rabelais*, pp. 1540-43 (p. 1541).

contemporaine a rendu droit de cité à une autre Renaissance, dont l’animisme implique une conception décentrée du monde et offre un contrepoint au discours de la ‘dignité de l’homme’ qui ne serait que le signe avant-coureur de la revendication technologique à devenir ‘maître et possesseur de la nature’.[21] Cette inflexion critique suscite de réelles tensions idéologiques, mais excaver la pensée écologique de la Renaissance ne signifie pas pour autant nier son rôle fondateur de premier âge capitaliste, impérial et extractif dans la catastrophe de notre propre post-modernité.[22] Sentiers battus et trespas : le jeu de mots rabelaisien, cette philologie inventive qui réanime en récits les clichés de la langue, souligne aussi que la route et le passage sont, au sens propre, de réels enjeux de pouvoir et des moyens de contrôle tant économiques que politiques à la Renaissance. Mais cette philologie est aussi moderne au sens poétique du terme, parce que faire surgir la perspective de la route en prenant au sens littéral et réanimant les vieux mots qui la disent implique un effort et une discipline de l’imagination visant à décentrer, tout aussi littéralement, le sujet : quand les chemins cheminent, la terre n’est plus immobile, l’homme n’est plus au centre du monde, la vision n’est plus la reine des sens garantissant un accès fiable au réel ; médiatisée par le langage, anamorphique et suscitant le vertige, elle en dissout la familiarité, le déstabilise et le réenchante.

.

[21] Jean Pic de la Mirandole, *Oratio de hominis dignitate* (1487), René Descartes, *Discours de la méthode*, sixième partie (1637).
[22] Daniel Vitkus, « The Perverse Eco-Politics of Object-Oriented Criticism : Money, Magical Thinking, and the New Materialism », *Money and Magic in Early Modern Drama*, edité par David Hawkes (Londres: Bloomsbury, 2023), pp. 17-36.